

Raccontare

1

La casa della narrativa ha molte finestre, ma solo due o tre porte. Si può raccontare una storia in terza persona o in prima persona, e forse nella seconda persona singolare o nella prima plurale, anche se esempi riusciti degli ultimi due casi sono davvero rari. E questo è tutto. Difficilmente qualunque altra cosa assomiglierà a una narrazione; sarà forse più vicina alla poesia o alla prosa poetica.

2

Di fatto, siamo inchiodati alla narrazione in terza e in prima persona. L'idea corrente è che vi sia un contrasto fra narrazione affidabile (nell'onnisciente terza persona) e narrazione inaffidabile (nell'inattendibile prima persona narrante, che di se stessa sa meno di quanto alla fine sa il lettore). Da una parte, diciamo, c'è Tolstoj; dall'altra l'Humbert Humbert di Nabokov, lo Zeno Cosini di Italo Svevo, o il Bertie Wooster di Wodehouse. L'onniscienza dell'autore, si pensa, ha fatto il suo tempo, non meno di «quel grande, tarmato arazzo musicale» chiamato religione (Philip Larkin).

Lo scrittore tedesco W.G. Sebald mi ha detto una volta: «Per me la scrittura narrativa che non riconosce l'incertezza del narratore è una forma di impostura, e trovo molto, molto difficile mandarla giù. Qualsiasi forma di scrittura d'autore in cui il narratore si atteggia a macchinista e regista e giudice ed esecutore del testo mi sembra in qualche modo inaccettabile. Non sopporto di leggere libri di questo genere».

E ha proseguito: «Se parli di Jane Austen, parli di un mondo in cui c'erano convenzioni sociali accettate da tutti. Se si ha un mondo in cui le regole sono chiare e uno sa dove ha inizio la violazione, allora mi sembra legittimo, in tale contesto, essere un narratore che sa quali sono le regole e conosce le risposte a certe domande. Ma queste certezze, direi, ci sono state tolte dal corso della storia, e dobbiamo riconoscere la nostra ignoranza e insufficienza in queste materie, e quindi cercare di scrivere di conseguenza».¹

3

Per Sebald, e per molti scrittori come lui, la classica narrazione onnisciente in terza persona è una sorta di «falso antico». Ma anche la contrapposizione dei due punti di vista è una forzatura.

4

In effetti, la narrazione in prima persona è generalmente più affidabile che inaffidabile; e la narrazione «onnisciente» in terza persona è di norma più parziale che onnisciente.

Il narratore in prima persona è spesso affidabilissimo; Jane Eyre, per esempio, affidabilissima narratrice in prima persona, ci racconta la sua storia da una posizione di illuminata maturità (quando, anni dopo, sposata con Rochester, rivede tutta la sua vita; un po' come Rochester, cui la vista torna a poco a poco alla fine del romanzo). Anche il narratore in apparenza inaffidabile è, il più delle volte, affidabilmente inaffidabile. Pensate al maggiordomo di Kazuo Ishiguro in *Quel che resta del giorno*, o a Bettie Wooster o persino a Humbert Humbert. Noi sappiamo che il narratore è inaffidabile perché sulla sua inaffidabilità ci allerta, tramite un'affidabile manipolazione, l'autore. È in atto, qui, un processo di segnalazione autoriale: il romanzo ci insegna come leggere il suo narratore.

La narrazione inaffidabilmente inaffidabile è molto rara; rara quasi come un personaggio davvero misterioso, dav-

vero insondabile. L'anonimo io narrante di *Fame*, di Knut Hamsun, è altamente inaffidabile e, in fondo, inconnoscibile (che sia squilibrato aiuta); il suo modello è il narratore di Dostoevskij nelle *Memorie dal sottosuolo*. Il migliore esempio di narrazione davvero inaffidabile la dà, forse, lo Zeno Cosini di Svevo. Egli immagina che, nel raccontarci la storia della sua vita, si stia psicoanalizzando (come ha promesso al suo analista). Ma la comprensione che ha di se stesso, sbandierata con fiducia davanti ai nostri occhi, è comicamente piena di buchi come una bandiera presa a pistolettate.

5

La narrazione onnisciente, dal canto suo, è di rado onnisciente come sembra. Per cominciare, lo stile autoriale tende in genere a far apparire l'onniscienza della terza persona parziale e modulata. Tende a indirizzare la nostra attenzione verso chi scrive, verso l'artificio della costruzione d'autore, e quindi verso l'impronta dello scrittore.

Da qui il paradosso quasi comico del famoso ideale di Flaubert che l'autore fosse «impersonale», remoto come un Dio, in contrasto con il carattere estremamente personale del suo stesso stile, quelle frasi e quei dettagli squisiti, che non sono altro che vistose firme di Dio su ogni pagina: il che la dice lunga sull'autore impersonale.

Tolstoj si avvicina moltissimo a un'idea canonica di onniscienza d'autore, e usa con grande naturalezza e autorità una modalità di scrittura che Roland Barthes definì «codice di riferimento» (o talvolta «codice culturale»), in base alla quale lo scrittore fa fiducioso appello a una verità universale o consensuale o a un corpus di conoscenze culturali o scientifiche condiviso.²

6

La cosiddetta onniscienza è quasi impossibile. Non appena qualcuno racconta una storia su un personaggio, la narrazione sembra volersi piegare per avvolgerlo, volersi fonde-

re con quel personaggio, assumere il suo modo di pensare e parlare. *L'onniscienza di un romanziere non tarda a divenire una sorta di condivisione di un segreto; è quello che si chiama «stile indiretto libero», espressione che i romanziери definiscono in vari modi, come «terza persona ravvicinata» o «entrare nel personaggio».*³

7

a) «Lanciò uno sguardo a sua moglie. “Ha un’aria così infelice,” pensò “quasi nauseata”. Si domandò che cosa potesse dire.» Questo è discorso diretto o citazione («“Ha un’aria così infelice” pensò») combinato con il discorso riportato o indiretto del personaggio («Si domandò che cosa potesse dire»). È l’idea vecchio stampo del pensiero di un personaggio come discorso fatto a se stesso, una sorta di colloquio interiore.

b) «Lanciò uno sguardo a sua moglie. Aveva un’aria così infelice, pensò, quasi nauseata. Si domandò che cosa potesse dire.» Questo è discorso riportato o indiretto, il discorso interiore del marito riportato dall’autore, che lo segnala come tale («pensò»). È il più riconoscibile, il più abituale di tutti i codici di narrativa realista tradizionale.

c) «Lanciò uno sguardo a sua moglie. Sì, era di nuovo insopportabilmente infelice, quasi nauseata. Che cosa diavolo avrebbe potuto dire?» Questo è stile o discorso indiretto libero: il discorso o pensiero interiore del marito è esente da segnali autoriali; nessun «si disse» o «si domandò» o «pensò».

Si noti il guadagno in termini di flessibilità. La narrazione sembra fluttuare e allontanarsi dal romanziere per assumere le proprietà del personaggio, che ora sembra «possedere» le parole. Lo scrittore è libero di flettere il pensiero riportato, di piegarlo attorno alle parole del personaggio («Che cosa diavolo avrebbe potuto dire?»). Siamo vicini al flusso di coscienza, e questa è la direzione che lo stile indiretto libero prende nel XIX secolo e all’inizio del XX: «Le lanciò uno sguardo. Infelice, sì. Nauseata. Un grande er-

rore averglielo detto, non c’è dubbio. Di nuovo la sua stupida coscienza. Perché non ha tenuto la bocca chiusa? Tutta colpa sua. E ora?».

Avrete notato come un simile monologo interiore, privo di segnali e virgolette, suoni estremamente simile al soliloquio puro dei romanzi del XVIII e XIX secolo (esempio di progresso strumentale che si limita a rinnovare, circolarmente, una tecnica originaria troppo basilare e utile, troppo reale, per farne a meno).

8

Lo stile indiretto libero è alla sua massima potenza quando è quasi invisibile o impercettibile: «Ted fissava l’orchestra attraverso uno sciocco velo di lacrime». Qui la parola «sciocco» segna la frase come scritta in stile indiretto libero. Toglietela, e avrete il classico pensiero riportato: «Ted fissava l’orchestra attraverso un velo di lacrime».

L’aggiunta di «sciocco» solleva un interrogativo: di chi è il termine? È improbabile che io abbia voluto definire il mio personaggio «sciocco» solo perché sta ascoltando un concerto. No, in un meraviglioso transfert alchemico, la parola ora appartiene in parte a Ted. Sta ascoltando la musica e piange, ed è imbarazzato – possiamo immaginarlo mentre si strofina rabbiosamente gli occhi – per quelle «sciocche» lacrime. Mettiamo il tutto in prima persona e abbiamo: «“Che sciocco” pensò. “Mettermi a piangere ascoltando questo stupido pezzo di Brahms”». Qui, però, la frase è più lunga di diverse parole e si è perduta la complessa presenza dell’autore.

9

Ciò che risulta di così grande utilità nello stile indiretto libero è che, nel nostro esempio, una parola come «sciocco» appartiene in qualche modo all’autore e al personaggio e non si è del tutto sicuri chi sia a «possederla». Riflette

una leggera asprezza o distanza dell'autore? O appartiene interamente al personaggio e l'autore, in un momento di immedesimazione, gliel'ha, per dir così, «offerta»?

10

Grazie allo stile indiretto libero vediamo le cose attraverso gli occhi e il linguaggio del personaggio, ma anche attraverso gli occhi e il linguaggio dell'autore. Abitiamo nello stesso tempo onniscienza e parzialità. Fra autore e personaggio si crea una distanza, e il ponte che li congiunge, ossia lo stile indiretto libero, la colma e, insieme, la sottolinea.

Si tratta semplicemente di un'altra definizione dell'ironia drammatica: guardare attraverso gli occhi di un personaggio pur essendo incoraggiati a vedere più di quanto possa vedere lui stesso (un'inaffidabilità identica a quella dell'inaffidabile io narrante).

11

Alcuni degli esempi più puri di ironia drammatica si trovano nella letteratura per l'infanzia, dove è spesso necessario consentire a un bambino o a chi per lui, per esempio un animale, di vedere il mondo con occhi limitati, avvertendo però il lettore più adulto di tali limiti. In *Largo agli anatroccoli*, di Robert McCloskey, il signor Anatrotti e la sua signora stanno girando per i giardini pubblici di Boston alla ricerca di una nuova casa quando si vedono passare davanti una barca a forma di cigno (azionata a pedali da un uomo).

Il signor Anatrotti non ha mai visto niente del genere. McCloskey ricorre con naturalezza allo stile indiretto libero: «Proprio mentre stavano per andar via, videro passare un enorme e strano uccello che guidava una barca carica di gente e dietro all'uccello era seduto un uomo. "Buon giorno" salutò cortesemente il signor Anatrotti. Il grosso uccello era troppo orgoglioso, lui, per rispondere». Invece di dirci che il signor Anatrotti non poteva capire quello

che vedeva, McCloskey ci mette nel suo stato di confusa perplessità; tuttavia la perplessità è abbastanza evidente da creare un'ampia distanza ironica fra il signor Anatrotti e il lettore (o l'autore). Noi non siamo confusi come lo è lui, ma abitiamo la sua confusione.

12

Che cosa accade, però, quando uno scrittore più serio vuole aprire una piccolissima breccia fra il personaggio e l'autore? Che cosa succede quando un romanziere vuole che abitiamo la confusione di un personaggio, ma non vuole «correggerla»; quando si rifiuta di chiarire come apparirebbe uno stato di non-confusione? Succede che andiamo dritti dritti da McCloskey a Henry James. C'è un nesso tecnico, per esempio, fra *Largo agli anatroccoli* e il romanzo di James *Che cosa sapeva Maisie*. Anche qui lo stile indiretto libero ci aiuta ad abitare la confusione infantile, questa volta di una bambina invece che di un anatroccolo.

James racconta, in terza persona, la storia di Maisie Farange dopo il rissoso divorzio dei genitori. La bambina è sballottata fra la madre e il padre e si vede imporre via via, ora dall'una ora dall'altro, nuove governanti. James vuole calarci nella sua confusione e, nello stesso tempo, descrivere la corruzione degli adulti vista con gli occhi dell'innocenza infantile. A Maisie piace una delle governanti, la signora Wix, semplice e chiaramente di classe modesta, pettinata in modo grottesco. La donna ha avuto una figlia, Clara Matilda, che, più o meno all'età di Maisie, è stata investita in Harrow Road ed è sepolta nel cimitero di Kensal Green. Maisie sa che la madre, elegante e insipida, non ha un grande concetto della signora Wix, ma a lei piace lo stesso:

Era stato per tutte queste cose che mamma l'aveva avuta per così poco, quasi per nulla: questo anche sentì la bambina da una signora – una signora coi sopraccigli arcuati come le corde per saltare e grosse cuciture nere, simili a righe per le note musicali, sui bei guanti bianchi – che lo diceva a un'altra in salotto un giorno che la signora Wix ve l'aveva

accompagnata e lasciata. Che le istitutrici fossero povere lo sapeva, la signorina Overmore lo era in un modo indegno e la signora Wix in un modo così evidente, ma né questo, né il vecchio vestituccio color tabacco, né il diadema, né il bottone, toglievano niente, per Maisie, alla dolcezza emanante dalla signora Wix, la dolcezza del sentirsi sicuri con lei, nonostante la sua bruttezza e la sua povertà; più dolcemente e più veramente sicuri che con chiunque al mondo, più che col babbo o con la mamma o con la signora dai sopraccigli arcuati, più sicuri, anche se era tanto meno bella, che con la signorina Overmore, sulla cui grazia la bambina supponeva con vaga coscienza che non si potesse riposare con lo stesso senso di sentirsi rimboccata e baciata per la buonanotte. Con la signora Wix si era sicuri, come con Clara Matilda che era in cielo e anche, in modo imbarazzante, a Kensal Green, dove erano andate insieme a vedere il tumulto rigonfio.

Che esempio di scrittura! Così flessibile, così capace di livelli diversi di comprensione e ironia, così immedesimata, e in modo tanto commovente, con la piccola Maisie, ma in costante movimento: si avvicina alla bambina e se ne allontana per ritornare verso l'autore.

13

Lo stile indiretto libero di James ci consente di porci contemporaneamente in almeno tre diverse prospettive: il giudizio ufficiale dei genitori e degli adulti sulla signora Wix; la versione che ne dà Maisie; e la visione che la bambina ha della signora Wix. Il giudizio ufficiale, orecchiato da Maisie, che l'ha capito solo in parte, passa per il filtro della sua voce: «Era stato per tutte queste cose che mamma l'aveva avuta per così poco, quasi per nulla». La signora con i sopraccigli arcuati che s'è espressa con tanta crudeltà è parafrasata da Maisie, e non tanto con scetticismo o senso di rivolta quanto con il rispetto – a occhi sgranati – per l'autorità proprio di una bambina.

James ci vuol far sentire che lei sa molto, ma non abbastanza. Può darsi che la donna con i sopraccigli arcuati che

ha parlato in quei termini della signora Wix non le piaccia, ma Maisie teme ancora il suo giudizio e, nella narrazione, possiamo percepire una sorta di agitato rispetto; lo stile indiretto libero è praticato con tanta maestria che è *pura voce* e anela a essere ritrasformato nel discorso di cui è parafrasi: possiamo sentire, come una sorta di ombra, Maisie dire all'amica che, nella realtà, dolorosamente le manca: «Pensa, la mamma l'ha avuta per pochissimo perché è molto povera e le è morta una figlia. Ho visitato la tomba, sai!».

C'è, insomma, l'opinione ufficiale adulta sulla signora Wix; e c'è il modo di Maisie di comprendere questa disapprovazione ufficiale; e poi, a controbilanciarli, c'è l'opinione ben più calorosa di Maisie sulla signora Wix, che non sarà elegante come la governante che l'ha preceduta, la signorina Overmore, ma sembra tanto più rassicurante: nessun'altra riesce a darle «lo stesso senso di sentirsi rimboccata e baciata per la buonanotte» (*the same tucked-in and kissed-for-good-night feeling*: si noti come, per far «parlare» a Maisie la sua lingua, James sia stato disposto a sacrificare la propria eleganza stilistica).

14

Il genio di James è compendiato in un'espressione: «in modo imbarazzante». È qui che tutta la tensione giunge a un nodo. «Con la signora Wix si era sicuri, come con Clara Matilda che era in cielo e anche, *in modo imbarazzante*, a Kensal Green, dove erano andate insieme a vedere il tumulto rigonfio.» Di chi è l'espressione «in modo imbarazzante»? È di Maisie: è imbarazzante per una bambina essere testimone del dolore di un adulto, e sappiamo che la signora Wix ha preso a parlare di Clara Matilda come della «sorellina morta» di Maisie.

Possiamo immaginare Maisie in piedi accanto alla signora Wix al cimitero; è caratteristico della prosa di James non aver menzionato il nome del luogo, Kensal Green, fino a questo momento, lasciando a noi il compito di capire. Possiamo immaginare Maisie ritta accanto alla signora Wix,

impacciata, in imbarazzo, turbata e insieme un po' spaventata dal dolore della governante. E qui è la grandezza del passo: la bambina, nonostante provi molto più affetto per la signora Wix, è con lei nella stessa relazione in cui è con la signora dai sopraccigli arcuati; entrambe le causano un certo imbarazzo. Non capisce bene nessuna delle due, anche se, confusamente, preferisce la governante. «In modo imbarazzante»: l'espressione codifica il naturale imbarazzo di Maisie e anche quello insito nell'opinione ufficiale adulta («Mia cara, è così *imbarazzante*, quella donna continua a portarla a Kensal Green!»).

15

Se si elimina «in modo imbarazzante», a malapena si può parlare di stile indiretto libero: «Con la signora Wix si era sicuri, come con Clara Matilda che era in cielo e anche a Kensal Green, dove erano andate insieme a vedere il tumulto rigonfio». L'aggiunta di quelle sole parole ci fa penetrare in profondità nella confusione di Maisie, e in quel momento diveniamo lei: l'espressione passa da James a Maisie, è offerta a Maisie. Noi ci fondiamo con lei.

Tuttavia, nella stessa frase, dopo esserci per un momento fusi con lei, veniamo riportati indietro: «il tumulto *rigonfio*». «In modo imbarazzante» è un'espressione che Maisie potrebbe avere usato, «rigonfio» no. È una parola di Henry James. La frase pulsa, si muove in dentro e in fuori, si avvicina al personaggio e se ne allontana: quando arriviamo a «rigonfio», ci viene ricordato che è un *autore* ad averci permesso di fonderci con il suo personaggio, che l'involo in cui è veicolato questo generoso contratto è il suo stile magniloquente.

16

Il critico Hugh Kenner ha commentato un passaggio di *Dedalus* in cui Joyce scrive che lo zio Charles «riparava» (*repaired*) nel suo capanno. «Riparare» in questo significa-

to è un verbo pomposo, parte di una convenzione poetica antiquata. È «cattiva» scrittura. Joyce, con il suo occhio acuto per i cliché, non può averlo usato che a ragion veduta. Dev'essere, dice Kenner, un verbo di zio Charles, quello che avrebbe potuto usare nell'accarezzare la dolce fantasia della propria importanza («... riparo nel capanno»). Kenner lo chiama il «principio zio Charles». E, mistificandolo, lo definisce una «novità nella narrativa».

Ma sappiamo che non lo è. Il principio zio Charles è solo una versione di stile indiretto libero. Joyce ne è un maestro. *I morti*, uno dei racconti di *Gente di Dublino*, inizia così: «Lily, la figlia del custode, era stata fatta correre fino a non stare letteralmente più sui piedi [*was literally run off her feet*]». Ma è impossibile che qualcuno «non stia *letteralmente* più sui piedi». Quello che sentiamo è Lily che dice a se stessa o a un'amica (sottolineando proprio la parola più inesatta, e con un forte accento): «Oh, non stavo *let-teral-men-te* più sui piedi!».

17

Anche se l'esempio di Kenner è un po' diverso, nemmeno qui c'è niente di nuovo. La poesia eroicomico del XVIII secolo suscita il riso applicando il linguaggio dell'epica o della Bibbia a soggetti umani modesti. Nel *Riccio rapito* di Alexander Pope gli oggetti da trucco e da toeletta di Belinda sono visti come «tesori innumerevoli», «splendenti gemme dell'India», «un'intera Arabia spirante dalla scatola laggiù» e così via. Il ridicolo è dovuto in parte al fatto che questo è il tipo di linguaggio che il *personage*, come Pope definisce Belinda (e *personage* è, appunto, una parola eroicomico), potrebbe desiderare di usare riguardo a se stesso; il resto della comicità sta nella reale pochezza di Belinda. Ebbene, che cos'è questo, se non una forma precoce di stile indiretto libero?

All'inizio del quinto capitolo di *Orgoglio e pregiudizio*, Jane Austen ci presenta Sir William Lucas, un tempo sindaco di Longbourn, che, fatto cavaliere dal re, pensa di es-

sere salito troppo in alto per quella piccola città, e di avere bisogno di una nuova magione:

In passato Sir William Lucas aveva commerciato a Meryton ove si era fatto un accettabile patrimonio, ed era asceso all'onore del rango nobiliare per via di un'orazione diretta al re durante la sua carica di sindaco. Forse aveva sentito un po' troppo questo segno di distinzione, che gli aveva suscitato disgusto per il suo commercio e per la sua residenza in una cittadina mercantile, fino a che abbandonò l'uno e l'altra e traslocò con la sua famiglia, sistemandosi a circa un miglio da Meryton in una casa che da quel momento assunse il nome di Lucas Lodge; là egli poteva riflettere compiaciuto sulla propria importanza.

L'ironia della Austen danza sopra queste righe come «l'insetto dalle lunghe zampe» della poesia di Yeats. «Si era fatto un accettabile patrimonio»: che cos'è, o sarebbe, un «accettabile» patrimonio? Inaccettabile per chi, accettato da chi? Ma il grande esempio di umorismo eroicomico è nella frase «che da quel momento assunse il nome di Lucas Lodge». Già Lucas Lodge è piuttosto divertente; fa pensare a *Don Rospo di Castelrospo* di Kenneth Grahame o a Shandy Hall nel *Tristram Shandy* di Sterne, e possiamo esser certi che la casa non è all'altezza della sua maestosità allitterativa. Ma la pomposità dell'espressione «da quel momento assunse il nome» fa ridere perché possiamo immaginarci Sir William dire a se stesso: «e da questo momento la casa assumerà il nome di Lucas Lodge. Sì, suona magnifico». Qui l'eroicomico è quasi identico allo stile indiretto libero. Jane Austen ha prestato il linguaggio a Sir William, ma continua a esercitare su di esso un sarcastico controllo.

Un moderno maestro dell'eroicomico è V.S. Naipaul in *Una casa per il signor Biswas*: «Quando giunse a casa mescolò e bevve un po' di Maclean's Brand Stomach Powder, si svestì, andò a letto e cominciò a leggere Epitteto». Il comico-patetico maiuscolo della marca di bicarbonato e la menzione di Epitteto: lo stesso Pope non avrebbe potuto far meglio. E qual è la marca del letto su cui il povero

signor Biswas riposa? Si tratta, si premura di ricordarci ogni tanto Naipaul, di un «letto Slumberking» (Redel-sonno): il nome giusto per un uomo che, nella sua mente, può essere un re o un piccolo dio, ma non si eleverà mai al di sopra del «signore». È evidente che nella stessa decisione di Naipaul di parlare per tutto il romanzo di Biswas come del «signor Biswas» c'è un'ironia eroicomico: «signore» è, nello stesso tempo, il più ordinario dei titoli onorifici e, in una società povera, un traguardo niente affatto automatico. «Signor Biswas» è, potremmo dire, un bonsai di stile indiretto libero. «Signore» è ciò che a Biswas piace pensare di se stesso; e in effetti lo sarà, come chiunque altro.

18

Un ultimo affinamento dello stile indiretto libero – ora dovremmo chiamarlo semplicemente «ironia d'autore» – si presenta quando il divario fra voce dello scrittore e voce del personaggio sembra sparire del tutto; quando la voce di un personaggio pare impossessarsi sediziosamente dell'intera narrazione. «La cittadina era piccola, peggio di un villaggio, e ci vivevano quasi soltanto dei vecchi, i quali morivano così raramente che era addirittura un dispetto.» Un incipit straordinario. È la prima frase del racconto di Čechov *Il violino di Rothschild*. Le successive sono: «All'ospedale e alla prigione, di bare ne richiedevano pochissime. In una parola, gli affari erano cattivi». Il resto del paragrafo ci presenta un fabbricante di bare meschino come pochi, e noi capiamo che il racconto è iniziato nel bel mezzo dello stile indiretto libero: «e ci vivevano quasi soltanto dei vecchi, i quali morivano così raramente che era addirittura un dispetto». Siamo nella mente del fabbricante di bare, per il quale la longevità è economicamente una seccatura.

Čechov sovverte l'attesa neutralità dell'incipit di un racconto o romanzo, che tradizionalmente sarebbe cominciato con una panoramica, restringendo poi il campo («La città-

dina di N. era più piccola di un villaggio; l'attraversavano due stradine alquanto sudice» ecc.). Ma mentre nei *Morti* Joyce aggancia in tutta evidenza il suo stile indiretto libero a Lily, Čechov inizia a farne uso *prima* che il suo personaggio sia stato identificato. E mentre Joyce abbandona la prospettiva di Lily per passare all'onniscienza autoriale e subito dopo al punto di vista di Gabriel Conroy, il racconto di Čechov continua a narrare gli eventi attraverso gli occhi del fabbricante di bare.

Forse, sarebbe più esatto dire che il racconto è scritto da un punto di vista più vicino a un coro di villaggio che a un singolo individuo. È un coro che ha una visione della vita non meno brutale di quella del fabbricante di bare – «Di malati non ce n'era molti, e perciò non ci fu da aspettare a lungo, soltanto tre ore» –, e tale visione continua anche dopo la morte dell'uomo. Giovanni Verga (quasi contemporaneo di Čechov) utilizzò questa sorta di narrazione corale con molta più sistematicità dello scrittore russo. Le sue storie, per quanto scritte tecnicamente in terza persona autoriale, sembrano emanare da una comunità di contadini siciliani, traboccano di detti proverbiali, truismi e similitudini caserecce.

Possiamo chiamare questo modo «stile indiretto libero non identificato».

19

Non stupisce, come logico sviluppo dello stile indiretto libero, che Dickens, Thomas Hardy, Verga, Čechov, Faulkner, Pavese, Henry Green e altri tendano a produrre similitudini e metafore che, pur di per sé felici e abbastanza letterarie, sono anche similitudini e metafore che potrebbero produrre i loro personaggi.

Quando Robert Browning descrive il suono emesso da un uccello «che canta e ricanta le sue canzoni» per «catturare / la prima bella spensierata ebbrezza», è un poeta alla ricerca della migliore immagine poetica; ma quando Čechov, nel racconto *Nella bassura*, dice che «un tarabuso gri-

dava come una vacca chiusa dentro la stalla» è uno scrittore di romanzi: pensa come uno dei suoi contadini.

20

A vedere le cose in questa luce non c'è quasi zona della narrazione non toccata dalla lunga mano dello stile indiretto libero, vale a dire dall'ironia.

Prendiamo il penultimo capitolo di *Pnin*, di Nabokov: il comico professore russo ha appena dato una festiciola e ha ricevuto la notizia che l'università dove insegna l'ha licenziato. Si mette malinconicamente a lavare i piatti e uno schiaccianoci gli scivola fra le mani insaponate e cade in acqua, mandando forse in pezzi una bella ciotola sommersa. Nabokov scrive che lo schiaccianoci cade dalle mani di Pnin «come un uomo che cade da un tetto»; egli cerca di afferrarlo, ma la «cosa tutta gambe» scivola in acqua. «Tutta gambe» è una fantastica corrispondenza metaforica: ci permette di vedere all'istante le lunghe gambe del bizzoso schiaccianoci, come se cadesse da un tetto e si allontanasse a grandi passi. «Cosa» è poi ancora meglio, *proprio perché è un termine vago*: Pnin si avventa sull'utensile, e che parola meglio di «cosa» può trasmettere il suo avventarsi confuso, il fendente inferto al significato verbale? Se il brillante «tutta gambe» è di Nabokov, la sventurata «cosa» è di Pnin, e Nabokov ricorre qui a una sorta di stile indiretto libero, probabilmente senza neanche rifletterci.

Come di consueto, se trasformiamo il tutto in discorso in prima persona, sentiremo come la parola «cosa» appartenga a Pnin e debba essere pronunciata: «Vieni qui, tu, tu... oh... maledetta *cosa!*» Splash.⁴

21

È utile vedere i bravi scrittori fare errori. Molti, pur bravissimi, inciampano nello stile indiretto libero, uno stile che ha parecchi vantaggi, ma aggrava un problema intrinseco a tutta la narrativa: le parole usate da questo o quel perso-

naggio somigliano alle parole che egli avrebbe adoperato o danno più l'impressione di essere dell'autore?

Quando ho scritto «Ted fissava l'orchestra attraverso uno sciocco velo di lacrime», il lettore non ha avuto difficoltà ad assegnare «sciocco» al personaggio. Ma se avessi scritto «Ted fissava l'orchestra attraverso un opaco, gonfio velo di lacrime», gli aggettivi sarebbero subito e fastidiosamente parsi d'autore, come se avessi cercato il modo più fantasioso di descrivere quelle lacrime.

Prendiamo John Updike nel romanzo *Terrorista*. Alla terza pagina il protagonista, un fervente musulmano americano di diciotto anni di nome Ahmad, cammina per le vie di una New Jersey di fantasia diretto a scuola. Dal momento che il romanzo è appena iniziato, Updike deve lavorare a fissare il personaggio:

Ahmad ha diciotto anni. È l'inizio di aprile; di nuovo si insinua il verde, seme dopo seme, nelle crepe fra la terra della città grigia. Lui guarda giù dalla sua nuova statura e pensa che per gli insetti invisibili nell'erba, se avessero una coscienza come lui, lui sarebbe Dio. Nell'anno passato è cresciuto di tre centimetri e mezzo, arrivando a un metro e ottantatré: altre forze materialistiche invisibili che compiono su di lui la loro volontà. Non crescerà più, pensa, né in questa vita né nell'altra. *Se ce n'è un'altra* mormora un diavolo interiore. Che prova c'è, oltre alle fulgide parole d'ispirazione divina del Profeta, che ne esista un'altra? Dove si nasconderebbe? Chi alimenterebbe all'infinito i calderoni dell'Inferno? Quale fonte inesauribile di energia manterrebbe l'opulento Eden, dando da mangiare alle sue urì dagli occhi neri, facendo gonfiare i suoi frutti che pendono pesanti, rinnovando i ruscelli e le fontane sciabordanti in cui Dio, com'è scritto nella nona sura del Corano, trova eterno diletto? E che dire della seconda legge della termodinamica?

Ahmad cammina per strada, si guarda intorno e pensa: la classica attività romanzesca postflaubertiana. Le prime righe sono più o meno di routine. Poi Updike vuole che il pensiero divenga teologico, e opera un goffo passaggio:

«Non crescerà più, pensa, né in questa vita né nell'altra. *Se ce n'è un'altra* mormora un diavolo interiore». È molto improbabile che uno studente, riflettendo su quanto è cresciuto in altezza nell'ultimo anno, si dica: «Non crescerò più né in questa vita né nell'altra». Le parole «né nell'altra» sono lì solo per dare a Updike l'occasione per parlare dell'idea islamica di aldilà. Non siamo che alla quarta pagina del libro e ogni tentativo di seguire la voce di Ahmad è stato abbandonato: formulazione, sintassi e liricità sono di Updike, non di Ahmad («Chi alimenterebbe all'infinito i calderoni dell'Inferno?»).

La penultima riga è rivelatrice: «in cui Dio, *com'è scritto nella nona sura del Corano*, trova eterno diletto». Con quanta disponibilità, al contrario, Henry James ci fa abitare la mente di Maisie, e quanto comprime in quell'unica espressione, «in modo imbarazzante». Ma Updike esita a entrare nella mente di Ahmad e, cosa fondamentale, esita a far entrare *noi*, perciò issa le sue grandi bandiere d'autore su tutto il sito mentale del ragazzo. Deve quindi specificare esattamente quale sura si riferisce a Dio, benché Ahmad lo sappia di certo e non abbia nessun bisogno di ricordarlo a se stesso.⁵

22

Da un lato l'autore vuole le proprie parole, vuole essere il padrone di uno stile personale; dall'altro la narrazione si piega verso i suoi personaggi e il loro modo di parlare. Il dilemma si fa acuto soprattutto nel racconto in prima persona, che è in genere una beffa bella e buona: l'io narrante finge di parlarci, mentre in realtà è l'autore che ci scrive, e noi siamo ben contenti di stare al gioco. Persino i narratori di Faulkner in *Mentre morivo* suonano assai poco simili a bambini o ad analfabeti.

Ma la stessa tensione è presente anche nella narrazione in terza persona: chi pensa davvero che sia Leopold Bloom, nel mezzo del suo flusso di coscienza, a notare «il molle fortore della birra» che emana «dall'inferriata della canti-

na», o a udire il richiamo di una «ronzante forchetta» in un ristorante, e a esprimersi con parole tanto belle? Questa squisita sensibilità, queste espressioni magnificamente precise sono di Joyce, e il lettore deve concludere un patto: accettare che Bloom suoni a volte come Bloom e a volte assomigli invece più a Joyce.

La cosa è vecchia quanto la letteratura: i personaggi di Shakespeare sembrano se stessi e sempre, anche, Shakespeare. In *Re Lear* non è il duca di Cornovaglia, in realtà, a chiamare mirabilmente l'occhio del conte di Gloucester una «gelatina ignobile», prima di cavarglielo; anche se è il duca a pronunciare quelle parole, è Shakespeare che gliele ha fornite.

23

Uno scrittore contemporaneo come David Foster Wallace porta deliberatamente questa tensione al limite. Egli scrive da dentro le voci dei suoi personaggi e, contemporaneamente, sopra di esse, annichilendole per indagare questioni di lingua più ampie, anche se più astratte. In questo brano dal racconto *Il canale del dolore*, evoca il gergo sfatto dei media di Manhattan:

L'altro articolo per «Style» al quale il condirettore aveva fatto riferimento riguardava *Il canale del dolore*, un'ambiziosa impresa su una tv via cavo in cui Atwater aveva coinvolto Laurel Manderley convincendola ad avviare una manovra laterale che portasse direttamente alla capostagista del direttore per inserirla in CHE SI DICE NEL MONDO. Atwater era uno dei tre colletti bianchi che lavoravano a tempo pieno per CSDNM, una rubrica che riceveva $\frac{3}{4}$ di pagina di articoli alla settimana, il massimo per un settimanale del gruppo BSG, scavalcato in questo solo dai giornali che si occupavano di scandali o fenomeni da baraccone, e che costituiva il pomo della discordia ai vertici di «Style». Le dimensioni del personale e i grossi caratteri di stampa indicavano che Skip Atwater era ufficialmente sotto contratto per un pezzo di 400 parole ogni tre settimane, se non si tiene conto del

fatto che l'ultimo arrivato fra i colletti bianchi di CSDNM lavorava part time da quando la Eckleschafft-Böd aveva costretto la signora Anger a tagliare il budget redazionale su tutti i fronti tranne le notizie sulle celebrità, perciò in realtà era come se consegnasse tre articoli completi ogni otto settimane.

È un altro esempio di ciò che ho chiamato «stile indiretto libero non identificato». Come nel racconto di Čechov, il linguaggio si aggira attorno al punto di vista del personaggio (il giornalista Atwater), ma emana in realtà da una sorta di «coro di villaggio»: è un amalgama del tipo di linguaggio che potremmo aspettarci di sentire da quella comunità se fosse essa a raccontare la storia.

24

Nel caso di Wallace il linguaggio del narratore non identificato è brutto e insopportabile per più di una o due pagine. Nessun problema analogo si pose a Čechov e a Verga, che non avevano di fronte la saturazione linguistica dovuta ai mezzi di comunicazione di massa. Ma in America le cose andavano diversamente: Theodore Dreiser in *Nostra sorella Carrie* (pubblicato nel 1900) e Sinclair Lewis in *Babbitt* (1922) si prodigarono per riprodurre fedelmente gli annunci pubblicitari, le lettere d'affari e i volantini commerciali di cui volevano parlare nei loro romanzi.

Sono le prime manifestazioni del rischio tautologico intrinseco al progetto narrativo contemporaneo: per evocare un linguaggio svilito (il linguaggio svilito che il tuo personaggio potrebbe usare), devi essere disposto a rappresentare quel linguaggio scempiato nel testo, con la possibilità di svilire dall'inizio alla fine il tuo stesso linguaggio. Pynchon, DeLillo e David Foster Wallace sono in qualche misura eredi di Lewis (probabilmente solo da questo punto di vista),⁶ e Wallace porta il suo metodo di *full immersion* a estremi parodistici: non si fa nessuno scrupolo a narrare per venti o trenta pagine nello stile citato sopra.

La sua narrativa è anche un'appassionata disputa sul de-

comporsi del linguaggio negli Stati Uniti e, per farci vivere insieme a lui in questa America linguistica, egli non ha paura di rendere decomposto, e scomposto, il suo proprio stile. «Questa è l'America, tu vivi qui e permetti che succeda. Permetti che si sviluppi» scrive Pynchon nell'*Incanto del lotto 49*. Whitman definì l'America «il più grande poema», ma se lo è, allora essa può rappresentare un pericolo mimetico per lo scrittore, che rischia di gonfiare il proprio poema pompandogli dentro l'aria del poema rivale, l'America. Auden inquadra bene il problema generale nella sua poesia *Il romanziere*: il poeta può scatenarsi come un ussaro, scrive, ma il romanziere deve andare più adagio, imparare a essere «complesso e semplice», deve «far sua tutta la noia». Compito del romanziere, in altre parole, è diventare, impersonare ciò che descrive, anche quando è qualcosa di svilito, volgare, noioso. David Foster Wallace è bravissimo a «far sua tutta la noia».

25

C'è una tensione di fondo, insomma, nella narrativa: è possibile conciliare sensibilità e linguaggio dell'autore con sensibilità e linguaggio del personaggio? Se autore e personaggio sono assolutamente fusi, come nel brano di Wallace che ho citato, abbiamo, per così dire, «tutta la noia»: il linguaggio corrotto dell'autore non fa che mimare un linguaggio corrotto effettivamente esistente che conosciamo tutti fin troppo bene, e cui vorremmo disperatamente sfuggire. Ma se autore e personaggio si allontanano troppo, come nel brano di Updike, sentiamo aleggiare sul testo l'alito freddo della presa di distanza, e iniziamo a provare fastidio per gli sforzi eccessivamente «letterari» dello stilista.

Quello di Updike è un esempio di estetismo (l'autore si mette di mezzo); quello di Wallace di antiestetismo (il personaggio è tutto): ma entrambi sono in realtà varianti dello stesso estetismo, che è in fondo una strenua esibizione di stile.

26

Il romanziere, insomma, lavora sempre con almeno tre linguaggi. C'è il linguaggio, lo stile, la dotazione percettiva ecc. dell'autore; c'è il presunto linguaggio, stile, dotazione percettiva ecc. del personaggio; e c'è quello che potremmo chiamare il linguaggio del mondo: il linguaggio che la narrativa si trova in eredità prima di giungere a trasformarlo in stile romanzesco, il linguaggio del discorso quotidiano, dei giornali, degli uffici, della pubblicità, della blogosfera e degli sms.

In questo senso il romanziere è uno scrittore triplice, e il romanziere contemporaneo sente in modo speciale la pressione di questa triplicità a causa dell'onnivora presenza del terzo cavallo della troika, il linguaggio del mondo, che ha invaso la nostra soggettività, la nostra intimità, l'intimità che James pensava dovesse essere la cava da cui estrarre le pietre del romanzo, e che chiamò (in una sua propria troika) «il tangibile presente-intimo».⁷

27

Un altro esempio di romanziere che scrive sopra il suo personaggio lo troviamo in un breve passo della *Resa dei conti*, di Saul Bellow. Tommy Wilhelm, commerciante rimasto senza lavoro e in cattive acque, né particolarmente esteta né intellettuale, sta guardando con ansia il tabellone di una borsa merci di Manhattan. Accanto a lui un veterano del mestiere, il signor Rappaport, fuma un sigaro. «All'estremità del sigaro si era formata una bella cenere lunga, il bianco fantasma della foglia con tutte le sue venature e un più tenue afrore. Era ignorata, nella sua bellezza, dal vecchio. Perché era bella. Anche Wilhelm era ignorato.»

È un fraseggio splendido, musicale, e caratteristico di Bellow e della narrativa moderna. La narrazione rallenta per attirare la nostra attenzione su una superficie o una qualità della materia che potrebbe passare inosservata, esempio di «pausa descrittiva»⁸ cui ci hanno abituato i romanzi quan-

do l'azione si arresta e l'autore dice: «Ora vi parlerò della cittadina di N., nascosta ai piedi dei Carpazi», o «Jerome viveva in un grande, buio castello, al centro di ventimila ettari di ricchi pascoli».

Nello stesso tempo, tuttavia, si tratta di un dettaglio apparentemente notato non dall'autore, o non solo dall'autore, ma da un personaggio. Ed è in questo che Bellow vacilla; egli confessa un affanno endemico nella narrativa moderna, e che la narrativa moderna tende a elidere. La cenere viene notata, e Bellow commenta: «Era ignorata, nella sua bellezza, dal vecchio. Perché era bella. Anche Wilhelm era ignorato». *La resa dei conti* è scritto in una terza persona estremamente ravvicinata, uno stile indiretto libero che vede la maggior parte dell'azione dal punto di vista di Tommy. Qui Bellow sembra implicare che Tommy nota la cenere perché è bella, e che Tommy, anche lui ignorato dal vecchio, è anch'egli in qualche modo bello. Ma il fatto che Bellow ce lo dica è indubbiamente una concessione a una nostra obiezione implicita: come e perché Tommy avrebbe notato quella cenere, e così bene, con *quelle* belle parole? La risposta dello scrittore, affannata, è: «Be', forse pensavate che Tommy fosse incapace di simili finezze, e invece ha notato davvero quella bellezza, e l'ha notata perché è anche lui in qualche modo bello».

28

La tensione fra lo stile dell'autore e gli stili dei suoi personaggi si fa acuta allorché vengono a convergere tre elementi: quando è al lavoro un grande stilista, come Bellow o Joyce; quando questo stilista s'impegna a seguire la sensibilità e i pensieri dei suoi personaggi (un impegno messo solitamente in pratica tramite lo stile indiretto libero o il flusso di coscienza, sua filiazione), e quando ha un particolare interesse per la resa dei dettagli.

Stilismo, stile indiretto libero e dettagli: ho descritto Flaubert, la cui opera inaugura e cerca di sciogliere questa tensione, della quale è il vero fondatore.

Flaubert e la narrativa moderna

29

I romanzieri dovrebbero ringraziare Flaubert come i poeti ringraziano la primavera: con lui tutto rinasce. C'è davvero un'epoca pre- e un'epoca post-Flaubert. Fu lui a fissare una volta per tutte ciò che, per la maggior parte dei lettori e degli scrittori, è la narrazione realista moderna, e la sua influenza è quasi troppo familiare per essere visibile.

A malapena notiamo, nella buona prosa, che essa caldeggia il dettaglio eloquente e brillante; che privilegia un alto grado di osservazione visiva; che mantiene una compostezza asettica e sa indietreggiare, come un bravo valletto, di fronte al commento superfluo; che giudica il bene e il male con neutralità; che cerca la verità, anche a costo di disgustarci; e che le impronte dell'autore su tutto ciò sono, paradossalmente, rintracciabili ma non visibili. Potete trovare l'uno o l'altro di questi caratteri in Defoe o Austen o Balzac, ma in nessuno li troverete tutti fino all'arrivo di Flaubert.

Prendete questa pagina in cui Frédéric Moreau, protagonista dell'*Educazione sentimentale*, vagabonda per il Quartiere Latino, sensibile alle immagini e ai rumori di Parigi:

Risaliva a caso il Quartiere Latino, così affollato di solito, ma deserto in quella stagione, perché gli studenti erano partiti per le loro case. Le grandi muraglie dei collegi, quasi ingrandite dal silenzio, avevano un aspetto anche più tetro. Si avvertiva ogni sorta di rumori tranquilli, battiti d'ali nelle gabbie, il ronzio di un tornio, il martello di un ciabatti-